

タゴールにとっての「異界」

～タゴールの後期詩集より～

丹羽京子

はじめに

タゴール (Rabindranath Thakur, 1861-1941, ベンガル語発音はロビンドロナト・タクル) のような大詩人の作品を解析するのは、どこから取り組もうとも困難が伴う。特にタゴールは手法においても詩想においてもあくなき変革を続けた詩人である。安直なイメージを排しつつ、タゴールの奥深い詩的世界を解き明かすのは一筋縄では行かない。まず、ここではタゴールのいわゆる後期詩集の特定の局面に焦点をあてることを断っておきたい。これがタゴール詩の神髄であると主張するつもりはないし、ここで紹介する詩がタゴールの代表作であるということもできない。ただ、死に近づいた詩人の作品世界は非常に興味深い局面を見せており、その最後の足跡を辿ることの重要性は否定しようがないだろう。

タゴールはその80年の人生のうち少なくとも20歳以降の60年間ほぼ休みなく詩を書き続け、最終的に60冊以上の詩集を上梓し、その作品総数は2000篇を下らない¹。その作風も刻々と変化し続け、年代による区分も研究者によってまちまちである。いわゆる「ギタンジョリ期」²の作品がひとつの頂点を形成していることは確かだとしても、そこに至る長い前段階にもいくつかの重要な詩作とターニングポイントがあり、さらにそれ以上に「ギタンジョリ期」以降の展開には想像を絶するものがある。

ここで扱うのは通常後期詩集としてまとめられるタゴール70歳代の詩作品のうち、特に最後の3年間に書かれたものとなる。タゴールは1937年、76歳にして人生で初めて重篤な状態に陥り、丸2日間にわたって意識不明となった。この際はある程度回復するが、体力の衰えは甚だしく、40年、79歳のときに再び人事不省に陥る。このときも意識は取り戻したものの、以後は完全にもとの状態に戻ることなく、翌41年の8月に帰らぬ人となった。しかしこの3年強の間にはまた、おびただしい数の詩が書かれており、そこには詩人の執念と言ってもよいものがあらわれている。死の淵から二度も戻ってきたこの偉大な詩人の内的世界がどのようなものだったのか、その一端だけでも示すことが本稿の目的である。

1. 内から外へ

ここではまず、タゴールの後期詩集およびそこに至る道程を概観することから始めなければならぬだろう。タゴールの生没年はわかりやすい。1861年生まれのタゴールは、

1 詩集および詩作品の数が一定しないのは、まず詩集と考えるべきなのか、のちに述べるように(註7参照)異なるジャンルの作品と考えるべきなのかの意見が分かれる作品があることと、各作品についても改編を試みたり、詩作品が歌へと改作されたものなどが存在するため、どれをもってひとつと考えるかが一定しないためである。またタゴールは幼少時から詩作を行っていたが、1882年、21歳の時に発表した『夕べのうた (Sandhya Sangit)』以前のものは未熟であるとして切り捨てている。

2 高名な『ギタンジョリ (Gitanjali, 1910)』を中心とした三部作をこのように呼ぶのが通例となっている。詳しくは後述。なおノーベル賞を受賞したタゴール自身の訳による英語版『ギータンジャリ (Gitanjali, 1912)』はオリジナルのベンガル語版『ギタンジョリ』の全訳ではなく、それまでに書いた詩作品の一種の詩選集である。またオリジナルは基本的に歌うことを前提とした韻律詩であるのに対し、英語版は散文詩となっており、根本的にスタイルが異なる。



80年の生涯のうち前半の40年を19世紀、後半の40年を20世紀に生きた。つまり、タゴールは1901年に人生のちょうど折り返し地点である40歳を迎えているのだが、この年に出された詩集が『捧げもの (Naibedya)』である。この詩集はいわゆる神秘主義詩集の第一作目となるが、この系統の作風は、『ギタンジョリ (Gitanjali, 歌の捧げもの、1910)』『ギタリ (Gitali, 歌の束、1914)』『ギティマッコ (Gitimalya, 歌の花束、1914)』の3部作で50代にして頂点に達する³。この3詩集すべてに歌 (Git) という単語が付されていることからわかるように、これらは基本的に歌である。また、ここに至るまでにタゴールは、ベンガル韻律を組み立て直し⁴、詩形式としてもある種の完成形に到達しており、そのスタイルは長きにわたってベンガル詩の理想形となった。これらは基本的に絶対者との合一を目指した神秘主義的な作品群だが、ベンガル伝統のボイシュノブの詩編⁵の诗情も反映されており、高く評価されると同時に広く受け入れられた。そしてこれらが発表された同時期(1913年)にタゴールはノーベル文学賞を受賞し、一躍世界的な詩人として注目を集めることになったのである。

こうして詩人として揺るぎない地位を築いたタゴールはしかし、ほどなく次なるステップに足を踏み出して行く。『ギティマッコ』直後の詩集、『渡り飛ぶ白鳥 (Balaka, 1916)』の37番の詩には「新たな岸へと向かって／舟を漕ぎださなければならない…古い荷を携えてただ売り買いをするようなことは／もはやできはしない⁶」というフレーズがあらわれるが、これはそれまでの自身のありようとの決別を詠んだものと解釈されている。この「新たな岸」とはなんだったのか、それがまず後期詩集を理解する第一歩となる。

「ギタンジョリ期」の3部作は、スタイル的に独自の完成を示したと同時に、その内容においてもある種の完成を見せている。すなわち、ここまで絶対者（しばしば恋人にも喩えられる）との合一を求めてきた詩人がついにその究極の場面に到達しているように読み取れるのである。端的に言えば、これは詩人の内的世界の深層に至る過程でもある。その内的世界は美しい調和を奏でており、それがスタイルにも反映されていると言ってもよいだろう。そして前述の「新しい岸」がなんだったかと言うと、これまでひたすら内的世界のあくなき追及を続けてきた詩人が、外の世界へと目を転じたものと考えるのが定説であり、それはその前後の作品群を見比べると妥当な見解だと言える。その契機となったのが第一次世界大戦であったとするのがこれまた定説なのだが、それはもちろんひとつの大きな動機であるにしても、内的世界を極限にまで追求してしまった詩人の必然的な転換だったとも考えられるのではないか。

いずれにしても『渡り飛ぶ白鳥』が大きな詩的転換をあらわした詩集であることは間違いなく、ここには数々の重要な作品が含まれている。しかしこの後しばらくの間、タゴールとしてはめずらしく詩作が停滞しているような時期が続く。といってもそれは、あまり書けなかった、もしくは書けなかったということではなく、いろいろな意味で定まらなかった時期と言えるかもしれない。1920年代、すなわちタゴール60代の詩集には、『モフア (Mahua, 1929)』のように若いころの抒情詩を彷彿とさせるような作品群もあれば、見過ごされがちではあるが、特異な作品とも言える短詩集の『書きなぐさみ (Lekhan, 1927)』や散文詩の先駆けとなったと言われる『短信 (Lipika, 1922)』⁷のようなものもある。ついでに

3 ただしこの間も、まったく性格の異なる詩集も上梓しているほか、この時期には戯曲においても長編小説においても代表作となる作品が次々と書かれている。

4 もちろんベンガル韻律には長い歴史があり、ほかにも韻律の構築に貢献した詩人や韻律学者は存在するが、サンスクリット韻律の概念に支配されがちだったベンガル韻律を、タゴールがベンガル語の音価から考え直した功績は大きい。現在でもベンガル韻律は基本的にこのころに組み立てられた原則に沿って運用されている。

5 Baishnab Padabali のこと。原義はヴィシュヌ派の詩編だが、実態としてはヴィシュヌ神の化身とされるクリシュナ神と牧女ラーダーの恋物語を詠った抒情詩群。中世全般にわたって多くの詩人がこのテーマに取り組んだ。

6 [Tagore 1942b: 60] なお、ここに引用する詩はすべて拙訳となっている。

7 詩集というより、ごく短い物語集と捉えられることも多いが、詩的なトーンがあり、ここで用いられた散文文体がのちの散文詩に発展していくと考えられている。[Sen 1996: 150]

書き加えておくと、タゴールの60代はノーベル賞受賞に端を発した世界巡礼の時期と言ってもよく、本拠地であるベンガルに腰を据えている時間が少なかったという事情もある⁸。そしてまた、同じく60代になってからタゴールは絵画にも手を染め、一時期はかなりの時間を絵を描くことに費やした。ちなみにタゴール最後の外遊は、1932年、71歳のときのペルシャ旅行である。

そのような紆余曲折と試行錯誤ののちのタゴールの70代はまさに怒涛の展開を見せたと言ってよい。70代の10年間、すなわち1932年から41年までの間に、タゴールは実に20冊の詩集を上梓している。このうちの2冊は没後刊だが、残りの18冊は自ら編集したものとなっており、おおよそその数字で言えば、タゴールの全詩作品2000篇のうち、800篇ほどがこの時期に書かれたことになる。それほど執念で詩人がなにを書いたのかということについては順を追って見ていくことにして、まずここでその詩的スタイルに関して押さえておきたい。

後期詩集に含められるもののなかで、まず目を惹くのが散文詩である。おおまかに言ってタゴールは、「ギタンジョリ期」の極めて均衡のとれた詩的スタイルを徐々に崩していくのだが、70代に入ってから完全に韻律を排することを試みる。1932年の『追伸 (Punashca)』、1935年の『最後の調べ (Shesh Saptak)』、そして1936年の『木の葉の皿 (Patraput)』の3冊は散文詩集で、同時期のその他の詩集にも散文詩が多数収められている。タゴール自身が構築したと言ってもよいベンガル韻律はベンガル語を最も美しく響かせるものとも考えられ、それに心酔していた読者はこれらの散文詩に戸惑いを隠せなかった。そのせいもあって後期詩集は論議と呼び、その評価も未だ完全に定まらないものとなっている⁹。その後またタゴールは、完全な散文詩という形式は採用しないようになっていくが、それでも「ギタンジョリ期」の均衡のとれた詩形式は最後まで再び現れることはなかった。別の見方をすれば、『ギタンジョリ』のような歌とも詩とも捉えられる形式は後期にはほとんど現れず、それどころか歌そのものの数も減っていく。それはもちろん詩のテーマとも深くかかわっているのだが、いずれにせよ、タゴール詩は中期から後期にかけて、均衡から不均衡へ、より歌に近い詩から、より散文に近い詩へと変貌を遂げていったのである。

散文詩の中でまず目を惹くのは、それまであまり現れてこなかった社会的、政治的なテーマを扱った作品である。例えば『木の葉の皿』の16番の詩は、アフリカに呼び掛けつつ、鋭く帝国主義批判を行ったものとして知られている。また同じ『木の葉の皿』の17番の詩は、日本の中国侵攻を批判した作品である¹⁰。これは、1937年の暮れに、日本軍が出撃に際して仏教寺院で祈祷を行ったという新聞記事を読んで驚愕した詩人が書いたものとされる。この時期、タゴールのみならず多くのベンガル詩人が日本の中国侵攻を厳しく批判した詩を発表しているが、「(慈悲のシンボルである) 仏陀に戦闘の勝利を祈願する」というミスマッチに焦点をあてているところがタゴールらしい。

いずれにせよ、「ギタンジョリ期」の美しい詩形は、このようなテーマの詩にはおおよそ相応しくなく、散文詩でこそ書かれ得るものであったことは間違いない。つまり散文詩という形式や、その他のある種「崩れた」詩形は、外へと目を向けたタゴールがそれに相応しい形式を捜し求めた結果でもあったのではないだろうか。

後期詩集の作品には、「ギタンジョリ期」の絶対者との合一の歓びとは異なる心的状況も見出すことができる。アフリカの状況や日本の中国侵攻などの固有の出来事ならずとも、

8 タゴールは隠遁の詩人のようなイメージを持たれることもあるが、実際は極めて活動的で、特にノーベル賞受賞後は世界をくまなく旅し、世界情勢を敏感に感じ取っていたことは確実である。タゴールの旅については[丹羽 2016]解説を参照されたい。

9 のちに触れる『新生』の「問い」や『絶筆』の「原初の日の太陽」に関するションコ・ゴーシュ (Shankha Ghosh, 1932-) とアブ・サイード・アユブ (Abu Syed Ayyub, 1906-82) の論争はその代表的なものである。全体としてゴーシュのような詩人は後期詩集の哲学的内容を高く評価しつつも、詩的スタイルの不完全性を指摘するのに対し、アユブのような文芸評論家は詩的スタイルも含めてこれらを中期の詩の発展形と捉え、高く評価する傾向があるのが興味深い。

10 16番、17番の2編の詩は『木の葉の皿』の初版出版(1936年)ののちに発表されたもので、第2版以降に収められている。

世界の不条理というテーマは、後期詩集全般に渡って繰り返し現れるテーマである。例えば、『終焉 (Parishesh, 1932)』に収録された「問い (Prashna)」という詩で詩人はこのような問いかけをしている。

神よ あなたは時代の変わるごとに使者を送ってきた、幾度も幾度も
この無慈悲な世界に
彼らは言った、「すべてを許せ」と、そして言った、「愛せ」と——
(中略)
あなたの風に毒を満たすもの あなたの光を消し去るもの
その彼らをあなたは許したのですか あなたは愛したのですか¹¹。

ここにあらわされているのは、神、あるいは絶対者への疑義である。この種の問いは、以後幾度となく繰り返されることになるが、それは内から外へと目を転じた詩人が、その内的世界とは対照的な世界の不条理にどうしても納得できなかつたあらわれと言ってもよいだろう。

2. タゴールの「なぜ」

1937年の9月10日にタゴールは、それまで特に心身の不調を訴えていたわけではないにも関わらず、突如として意識を失う。丸2日ののち、詩人は意識を取り戻し、その後順調に回復へと向かうが、このときの体験は次の詩集『境 (Prantik, 1938)』に反映されている。それ以前にもタゴールは『終焉 (Parishesh, 1932)』や『最後の調べ (Shesh Saptak, 1935)』など、人生が終盤に近付きつつあることを意識した作品群を上梓しているが、はっきりと死を意識したのは、おそらくこのときが初めてだったろう。

『境』には18篇の詩が収められており、ほぼすべてが昏睡状態の経験から3か月以内に書かれている¹²。つまり詩人は病から立ち直った早々、あるいはその途上でこれらを書いたことになるが、それだけにそこにあらわれる死のイメージは鮮烈で印象深い。これらはまさに死の縁を彷徨った末の生と死の境をあらわす作品群であり、1番の詩の冒頭、「世界の光が消えてしまったその闇に蔽われて／音もたてずに死の使いがやって来た」¹³に始まり、死の兆候もしくは死そのもののイメージがこの詩集全体を蔽っている。

舞台からひとつひとつ明かりが消えるとき
客席は空っぽになり、暗闇の黒に擦られて
夢の織りなす光景がすっかり消えた眠りのように
わたしの意識は沈黙に促されて静まり返る。
幕が上がったら演じるためにこれまで着飾っていた
その衣装も一瞬にして無為なものとなった¹⁴。(『境』8番)

わたしは見た、来るべき意識の黄昏に
わたしの体が黒いカリンディ河に流されていくのを
わたしの感じたことすべて、さまざまな苦悩
色々な光景に蔽われた、生まれて以来の記憶の集積

11 [Tagore 1944: 196]

12 それ以前に書かれた詩3篇が含まれているが、それ以外はすべてこの期間に書かれたもの。ちなみにここで取り上げる詩はすべて1937年の9月以降3か月以内に書かれたものとなっている。

13 [Tagore 1946: 5]

14 Ibid., 11.

そして一本の笛を持ち去りつつ¹⁵。(『境』9番)

甘美と言ってもよい死の表現である。もちろんここに表されるように、死は突然の生の中絶であり、すべてが無に帰す瞬間でもある。しかしそれを詩人が恐れている、もしくは嘆いているふしは、この詩集全体を通して見当たらない。むしろ上に挙げた9番の詩の最終句、「今こそあなたの吉祥の姿をあらわせ／そこにあなたとわたしのなかに等しく存在する真の人間を見るだろう」¹⁶に読み取れるように、死はある意味、詩人にとって納得のいく究極の地平であったようである。

『境』はタゴールが初めて経験した昏睡状態を反映した特異な作品集なので、それ以前に散見した政治的社会的なイシューはまったく見られず、極めて内向的な作品群になっている。ただし最後の2編は若干トーンを異にし、とりわけ最後の18番、1937年のクリスマスの日に書かれたというごく短い詩は印象的である。

あたり一面に蛇たちが毒の息を吐く
平和という甘美な言葉は無為な嘲笑にも聞こえ――
だから別れを告げる前に
声をかけて行こう
悪魔と戦うために
家々で備えている人々に¹⁷。

時は第二次世界大戦前夜である。自分は間もなくこの世界を去るが、その世界は悲惨なものになりつつあるということを詩人は確実に感じ取っていた。蛇たちの毒の息は、その後世界を再び大戦争へと導く非難の応酬や敵意を連想させる。

タゴールはこの『境』ののち、『夕べの灯火 (Senjuti, 1938)』¹⁸、『空の灯 (Akash Pradip, 1939)』、『新生 (Nabajatak, 1940)』¹⁹と間を置かずに詩集を上梓している²⁰。これらの詩想はさまざま、あるときは人生の黄昏をメランコリックに詠い、あるときは死の淵から蘇った新たな生を力強く詠んでいるが、折に触れてあらわれるのが、この世界という謎についての問いである。先にも『終焉』所収の「問い」を挙げたが、タゴールは実に同名の詩を6篇も書いており、そのうち1篇を除き残りはすべて後期詩集に収められている。またタイトルは異なっても、明らかに同種の問いを扱った詩も後期詩集にはいくつも存在する。そのなかのひとつ、『新生』所収の「なぜ (Kena)」の問いかけを見てみよう。

自らの創造物に対する神の無慈悲な気まぐれ
あるいはこれは大いなる時の昼と夜
片方の手で与え、もう片方の手で取り戻す
集めては失われ、いつの時代も、あるいは奪い取られるような――
しかし、なぜ。
(中略)
意味もなく取り上げ、与え
いついかなるときも大いなる時は
人の心を弄ぶ

15 Ibid., 12. カリンディはベンガルを流れる河。

16 Ibid.

17 Ibid., 19. ちなみにこの詩は前に上げた『木の葉の皿』17番と近接した時期に書かれている。

18 執筆時期は『境』と完全に重なるが、明確に死を意識した作品でまとめられている『境』とは多少趣の異なる作品が収められている。

19 ここで「新生」とした詩集は「新生児」もしくは「みどり児」と訳されることもあるが、原義は「新たに生まれたもの」で、詩人自身の新生をイメージしたものであるため、このような訳語にした。

20 これ以外にも『微笑むもの (Prahāsini)』(1939)が出されているが、これは非常に軽い別種の創作でここでは考察から除いている。

あたかも左の手から右の手へと——
しかし、なぜ²¹。

「大いなる時」と訳した部分の原語は Mahakal、原義は「大いなる時」だが、シヴァ神の別名でもある。タゴールは通常それほどヒンドゥーの神々の名を多用しないが²²、メタファーとして用いることはもちろんあり、そして興味深いことに、中期ではヴィシュヌ系の神々が目立つのに対し²³、後期詩集では明らかにシヴァ系の神の名が多く使われている²⁴。言うまでもなく、ヴィシュヌ系の神々が比較的温和で安定的であるのに対し、シヴァ神は荒ぶる神であり、終末と分かちがたく結びついている。それはともかく、ここでの問いかけは前掲の「問い」に似ているが、今日にしている世界、あるいは人間の歴史として把握できる時間枠を超えて、宇宙の創造から始まる世界全体への問いとなっている。あたかも詩人は、昏睡状態において宇宙という存在の奥底を感じ取ったかのようでもある。そして最終行を含む各スタンザは「なぜ」で終わっており、この問いに答えはない。

同じ『新生』所収のその名もまた「問い」という作品でも世界についての問いかけがなされるが、ここでは詩人自らがその問いについて考えを巡らせている。

これらが本当のところなんなのか
わたしにはわからない。
それをわたしは幻影²⁵と呼ぶ——
その言葉を発するが、それは語られざる意味の亡霊に過ぎない。
それから考える
不可知の創造物にすぎないわたしは不可知の見えざる世界へと落ちていく。
(中略)
なにもわからない、なにも。
虚空には問いの鋭い嘆き声が響く
なんの答えも響くことはない²⁶。

本当のところなんのかわからない世界、そしてそのわからないという問いを発する「わたし」もまた、「不可知の」存在に過ぎない。こうして世界に対する問いは「わたし」という存在に結びついていくのだが²⁷、それに対する答は得られることはないのである。

3. タゴールの「驚き」

「答えが得られない」というフレーズ、しかも詩の結びにその文言があらわれるパターン

21 [Tagore 1947b: 13]1938年10月12日に書かれた。

22 詩人タゴール本人を含めたタゴール家はヒンドゥー教の改革派ブランモ協会の中心的存在であり、ブランモ協会では偶像崇拜を認めていない。またタゴール自身は独自の「生命神 (Jibandebata)」という概念を提示しており、これは伝統的なヒンドゥーの枠には収まらない存在である。

23 若かりし日のタゴールが絶大な影響を受けた Baishnab Padabali (ヴィシュヌ派の詩編) はもちろんヴィシュヌ系の作品群であり、「ギタンジョリ期」の抒情的な作品のトーンはこれに近い。

24 ここに使われている Mahakal のほかに、Rudra (シヴァ神の前身、暴風の神)、Nataraj (踊りの王) などシヴァ神の異名と捉えられるものが後期詩集では数多く見られる。またそのことは [Ayyub 1968] や [Das 1960] でも指摘されている。

25 原語では maya。もとはサンスクリット語で、元来神の力、不思議な力を指す。それが転じて幻影ほどの意味で現代ベンガル語でも用いられるが、当然その背後にはもともとの意味も含意されている。

26 [Tagore 1947b: 46]1938年12月の作。

27 高名なウパニシャッドの「梵我一如」を持ち出すまでもなく、宇宙と個我の同一性はインド思想に古くから見出すことができる。タゴールの属するブランモ協会はウパニシャッドを重要視しており、もちろんタゴールもウパニシャッドに通じ、しばしば引用している。

ンは、この時期のタゴール詩に頻出する。その極めつけはおそらく、死の直前に書かれた「原初の日の太陽」に始まるごく短い詩であろう。これは『絶筆 (Shesh Lekha, 1941)』という文字通りタゴール最後の作品群を集めた詩集の13番目の詩にあたる。この間、詩人は40年9月に再び昏睡状態に陥り、その後完全に元の状態に戻ることはなかったのだが、『絶筆』直前の『誕生日に (Janmadine, 1941)』²⁸までは、かろうじて自身で詩を書きつけていた。しかしその後の体力の衰えは甚だしく、80歳の誕生日を迎えた41年の5月以降になると、口述筆記に頼らざるを得なくなっていた。『絶筆』はそうした状況で書かれた最後の15編を死後にまとめたものである。ただし口述筆記と言っても、タゴールは筆記者が書き留めたものを見返して最後まで幾度も修正を試みていたとの証言もあり²⁹、これらもけっして単なる書きつけ、あるいは断片的な文言ではない。その詩の全文を挙げる。

原初の日の太陽が
問いかけた
存在の新たな出現に——
おまえはだれか。
答えはない。
幾年も幾年も過ぎた、
一日の終りの太陽が
最後の問いを発した、西の海岸に、
沈黙の夕べに——
おまえはだれか。
答えは得られなかった³⁰。

非常に平易だが、いくつか解釈の余地がある詩でもある。まずこの太陽は誰(もしくは何)なのか、そして太陽は誰に(もしくは何に)問いかけているのかという問題である。「太陽 (surya)」が詩人自身を指すとは多くが指摘するところであるが、それはタゴールが自身の名前(ロビンドロナトのロビ=rabiは「太陽」の意味)にかけて、しばしば自らを太陽に喩えたことに由来する。それではその太陽は誰に問いかけているのか。もちろん詩には「存在の新たな出現」に問いかけたとある。この「存在 (satta)」にウパニシャッド的「存在」見出す評は多いが、これもまた自分自身であると解釈する余地はある³¹。

もうひとつ注目すべき点はこの詩の構造である。詩人のションコ・ゴーシュは「幾年も幾年も過ぎた」の前後のフレーズが一見対称なようでいて、実は非対称であることを指摘している³²。前半の「答えはない (mele ni uttar)」には期待が満たされない響きがあり、後半の「答えは得られなかった (pela na uttar)」は最終的に答えが得られなかった事実を物語っているというのがゴーシュの説明である。そしてそれよりも大きな違いが「原初の日の太陽 (pratham diner surya)」と「一日の終りの太陽 (dibaser shesh surya)」である³³。「原初の(「最

28 1941年の80歳の誕生日に際して出された詩集。もちろん執筆時期はそれ以前になる。タゴール自身が編纂したものとしては最後の詩集。

29 [Ghosh 1971: 81]

30 [Tagore 1948: 48] 日付は1941年7月27日となっている。この時タゴールはすでに手術を受けるためコルカタに移送されていた。3日後の30日に書かれた『絶筆』15番の詩が生前最後の作品。この日タゴールは手術を受ける直前まで詩の口述を続けだが、気に入らぬ「あとで手を入れよう」と語ったとされる。術後の経過は思わしくなく、この最後の詩に手を入れることなく1週間後の8月7日に詩人は亡くなった。

31 もちろん存在=我であると考えられることも可能なほか、アブ・サイド・アユブのように、この詩をタゴールの自分自身に対する問いかけであると解釈することもあり得る。アユブによれば、これは自分というものがなんであるかの問いで、最初の問いは自分という意識を初めて持った幼い日のタゴールによるもの、最後の問いは、その七十数年後、現在の問いであるという。[Ghosh 1991: 109] なお、このアユブの論は、ションコ・ゴーシュとの論争の際に展開されたもので、ゴーシュの本に収録されている。

32 [Ghosh 1971: 82]

33 [森本 2002: 180] では「最後の日の太陽」となっているが、これは原文を正しく反映しているとは言えないだろう。

初の」でもかまわない) 日の太陽」はそもそもの始まりの太陽を意味するが、「一日の終りの太陽」はまだこの世の巡りは終わっておらず、単にこの日の太陽が沈みつつあることを意味する。そしてこれもまた、この太陽こそは、死に向かいつつあっても、まだ死んではいない詩人自身であることを示唆していると考え得る。

この詩の「おまえはだれか」に疑問符がついていないことも注目されてきた。疑問符と言えば、前出の「なぜ」にも疑問符はない。つまりこれらは本当に答えを求めている問いというより、「存在」であれ世界や宇宙であれ、真の驚異に対する感嘆であるとも考えられるのである。

ベンガル文学者のシシルクマル・ダシュは、タゴールの後期詩集に「驚き」の表明が多いことを指摘している³⁴。『夕べの灯火』の巻頭詩でタゴールはこのように語る。

真暗闇の洞窟から
太陽の世界に戻ってきた。
驚きをもってわたしは
新たな目で自身をみつめる³⁵。

すでに述べたように『夕べの灯火』は先に挙げた『境』とほぼ同じ時期に書かれている。この巻頭詩の日付は38年の7月半ごろ³⁶になっており、最初の病魔から完全に立ち直った時期の作品であるが、冒頭の真暗闇の洞窟が自身の昏睡状態を指すことは明らかだろう。そしてそこから「この世」に戻ってきたわたしは「驚き」をもって自分自身を見つめるのである。

この「驚き」はもちろん自分自身だけでなく、戻ってきたこの世界にも向けられる。以後タゴールはどこか鳥瞰図的に世界を眺めているようで、それにあらためて驚嘆しているような表現が目立つ。その、世界に対する驚きが素直にあらわされた作品をひとつ挙げておく。

人生の八十年目に入った今日
この驚きが心に目覚める——
何十万何千万という星々の
炎の滴の静かな光の洪水が
想像を超える勢いで、あたりかまわず虚空に溢れていく
(中略)
数えきれない昼と夜が過ぎ
ゆっくりとやって来たのは人間
生命の劇場に。
新たな明かりがひとつひとつ燃えあがり
言葉は新たな意味を獲得していく。
見たことのない光のなかで
人間は、その驚くべき未来の姿を見た。
この地球という舞踊の舞台で
幕の開くごとに意識がゆっくりと現れ——
わたしはその踊りに加わり
衣装を身に付けた。
(中略)
その神秘の糸に結ばれて、わたしは八十年前にやって来た

34 [Das 1960: 20]

35 [Thakur 1946: 23]

36 詩に付されている日付はほとんどすべてがベンガル暦となっており、ベンガル暦と西暦は毎年少しずつずれるのでこのように記載した。

そして数年後去っていく³⁷。

これはタゴール 80 歳の誕生日を記念して出されたその名も『誕生日に (Janmadine, 1941)』という詩集の 5 番目の詩である³⁸。老境に達したタゴールの「驚き」、それは一言で言うと、この世界や宇宙、そしてこれらが存在すること自体への驚きである。すでに述べたように『誕生日に』は詩人自身が編纂した最後の詩集になるが、『境』とこの『誕生日に』の間、40 年にタゴールは再び人事不省に陥っている。以後タゴールは完全に健康を取り戻すことはなく、次第にペンを取るのもむずかしくなっていくのだが、それでも二度目の昏睡状態以後の作品群も、『境』で大きく変化した心境を基本的に引き継いでいると言ってよい。

この詩に見られるように、80 歳になろうとする詩人は、宇宙の出現、地球という舞台、そして人間の登場に「驚いて」いる。対照的に『ギタンジョリ』に向かう壮年期までのタゴールは精神世界を彷徨っており、そこには「求める心」と「満たされない苦悩」があるだけで驚きはない。そして絶対者、ないしは神との合一もタゴールにとっては「驚くべき」ことではなかったように見える。しかし現実世界やこの「存在そのもの」は明らかに詩人に驚きをもたらしている。

ところで上記の詩の、人生を舞台に喩えるくだりは先に挙げた『境』の詩にも類似の表現がある。同名のタイトルが頻出する点、テーマ的にも類似のものが数多く見出せる点、そして表現上も類似のものが多く見られるのも後期詩集の特徴と言えるだろう。この繰り返しを指して後期詩集を高く評価できないとする評も散見する。詩人ブッドデブ・ボシュは「ギタンジョリ期」の作品について「タゴールのように言葉にたけた詩人にとって、その内面に根差した必然的とも言える抑えた表現がいかに効果的であったかは、そののちの『渡り飛ぶ白鳥』や『プロビ』の甘くも情熱的なありようを思い起こせばはっきりと理解することができるだろう」と述べ、極限まで言葉を切り詰めた「ギタンジョリ期」の作品群こそを最高峰と位置付けた³⁹。だが、それこそかつては『ギタンジョリ』のように書けた、あるいは書いた詩人が、なぜ人生の終盤にこのように類似のテーマや表現で執拗に書き続けたのかも考えてみるべきだろう。そしてその鍵はここにあらわれている「驚き」にあるように思われる。つまり、この繰り返しは、語っても語ってもまだ語り足りない詩人をして感じさせる世界の不思議、存在の驚異のあらわれだったのではないだろうか。

4. 夢なのか夢ではないのか

タゴールが好み、繰り返し使う表現や言葉はほかにもいくつもあるが、「夢 (Svapna)」は確実にそのひとつに数えられるだろう。「夢」は後期詩集に限って頻出するわけではないが、注目すべきはどのような文脈でこの言葉が使われているかである。

ここで少し時間を巻き戻して再び 38 年の『境』から 3 番の詩を見てみよう。

この生と分かちがたい夢、その夢とからみあった糸が
見えざる衝撃によって断ち切られたとき、その瞬間目の前に見えたのは
知られざる長い道、それは遠くだれもいない国へ
愛のない冷たい方へと続く。突然大いなる唯一者が
孤独なものに呼び掛けた、終末の門のてっぺんから。
無数の見知らぬ星々の沈黙のなかで目を開ける

37 [Tagore 1942a: 15-6] この詩は詩集出版の前年 1940 年の誕生日の直前 (5 月 5 日) に書かれているので、実際には 79 歳を迎えようとするときの作ということになる。

38 この詩集には全部で 29 編の詩が収められているが、これ以外にもタゴールは「誕生日 (Janmadin)」と題する詩を 4 篇書いている。これらはすべて晩年の作品である。

39 [Bose 1980: 65]

わたしは知っていた、孤独は怖ろしいものではないと、
恐ろしいのは人々の間にいること、孤独には恥じ入ることはなにもない、
恥はただあちらこちらの人々の視線のなかにある⁴⁰。
(後略)

すでに述べたように、『境』は最初の昏睡状態を脱した直後に書かれた作品を取めたもので、上に挙げたものは9月29日に書かれているので、まだその記憶が鮮明だったころのものである。「この生と分かちがたい夢、その夢とからみあった糸が／見えざる衝撃によって断ち切られたとき」とは、生が断ち切られる瞬間のことで、「目の前に見えた」「知られざる長い道」は、死へと続く道であろう。この状況で、詩人は「孤独は怖ろしいもの」ではなく、それとは対照的に「恐ろしいのは人々の間にいること」と語る。つまり、この絶対的な孤独(=死の世界)より人々の間(=生の世界)のほうが怖ろしいと語るのである。そしてさらにそれを詩人は「知っていた」と言う。つまり、死は怖ろしいものではないと詩人は知っていたということにもなる。

もうひとつ注意すべきは、最初の「この生と分かちがたい夢、その夢とからみあった糸」というフレーズである。「この生と分かちがたい夢」ということは、この生は夢であるということをも暗示する。先に挙げた『新生』の「それをわたしは幻影と呼ぶ」の「幻影」もほぼ同じことを意味しているが、この「この世は夢幻」という思想は言うまでもなくインドでは古くから存在し、タゴールの詩編にも色濃く反映されている。

「夢」に関する叙述はあちこちに散見するが、後期詩集、特に最後の3年間に書かれたもののなかからもう少し挙げてみる。次の作品は『空の灯 (Akash Pradip, 1939)』所収の「旅 (Yatra)」である。その詩はこのように始まる。

蒸気船のキャビンにいつ場所を占めたのか
はつきりとは覚えていない。
上の階の並びに
わたしの部屋はあった⁴¹。

タゴールに旅の詩は多いが、この詩はいろいろな点でそれらとは異なっている。そもそもタゴールにおいては、旅の詩はむしろ『ギタンジョリ』に至る前の前半に多くあらわれ、それらはほぼ絶対者にまみえるまでの道程を現わしている⁴²。またそれらの詩における旅はそのテーマとも絡んで抽象的かつ孤独な旅である。しかし晩年に書かれたこの旅はそれらとはトーンが異なっている。まず具体的(蒸気船)な描写でこの旅は始まり、またそれはどうも一直線に目的地に向かう旅ではなさそうである。

突然なぜかわけもなく気が付いた
この船は上から下へと彷徨っている。
少し進んでは道を失い、くねくねと進む
彼らはいったいどこにいるのか、どんな航海士がいるのか⁴³。

「彼ら」というのがなにを指すのかは判然としないが、文脈からすると船で働く人々であろうか。そしてこのあとほかの乗客たちの描写が続くのだが、それは、ある者はデッキチェアで胸に本を置いたまま眠りに落ち、ある者はせかせかとデッキを歩き回るといったありふれた客船の風景である。そうしたなか、詩人は自分のキャビンへ戻る道がわからなく

40 [Thakur 1946: 6]

41 [Thakur 1947a: 104]

42 それらは必ずしも「旅」というタイトルであるわけではない。『黄金の舟 (Sonar tari, 1894)』所収の「行先のない旅 (Niruddyesher Yatra)」や、『想像 (Kalpna, 1900)』所収の「苦悩のとき (Duhsamay)」などがよく知られているが、いずれも唯一なる絶対者との合一を目指す旅路をあらわしたものとされる。

43 [Thakur 1947a: 105]

なってしまう、通りがかった給仕に尋ねるが、逆に部屋番号を聞かれ、自分がなにも覚えていないことに気づく。そして――

考える、わたしはなにをしているのか、わたしはいったいどうしたのか――
そのとき突然はっとする、
これはただの夢なのだ⁴⁴、

「旅」と題されているものの、これは明らかにそれ以前に数多く書かれた精神世界の旅路ではない。ほかの乗客たちが存在していることから、これは詩人個人の旅ではなく、すべての人間が乗る船、むしろこの現実世界を指していると解釈できるだろう。そしてそれがすべて「夢」なのだとして詩人は気づく。この船が人間世界を指すとすれば、やはり詩人はこの生を「幻夢」と捉えているようである。

同じ『空の灯』の表題作「空の灯」の夢の記述もまた、夢と生を結び付けるものである。

黄昏時に闇が降り
ときは尽きた、
家のなかの見知った顔の
集まりはお開きになった。
あてもなく遠くをみつめるのは
潤んだ目、
それでは家の明かりを持って
外に出よう。
出会いの夜を目撃していた
あの星々は今日も空に輝く。
青ざめた闇の別れの夜の終りに
露に濡れた目で虚空をみつめていた
あの星も同じように見ている
あの陽の沈む山の端で。
わけもなくわたしは空に向かって火を灯す――
そこから夢が命に降りてくる⁴⁵。

後期詩集の多くを彩る夕暮れの光景である。だれもいなくなつて詩人は明かり手にして外に出る。人生における出会いと別れを目撃してきた星々が空に浮かんでいる。その空に詩人が火を灯すと、空から夢が降りてきて生命に宿るといっているのである。『空の灯』という詩集タイトルを説明するようなこの冒頭的一篇には、やはりいろいろな解釈の余地があるだろうが、夢こそが人に命を吹き込んでいるイメージが濃厚である。もちろんここでの「夢」は単なる幻というより、前述の「幻影(maya)」を想起させる神秘的な意味を帯びてはいるが、いずれにしても、「生」と「夢」が結びついていることは間違いない。

もうひとつ、別の詩集から例を挙げよう。タゴールは前述の『境』ののち、『夕べの灯火』、そしてこの『空の灯』、またそののちに『新生』、『シャナイ』と次々に詩集を上梓したのちに再び40年に昏睡状態に陥り、いよいよ末期的な症状を見せつつあったのだが、その時期に『病床にて (Rogshayyay, 1940)』そして『恢復 (Arogya, 1941)』の2冊の詩集をまとめあげる。しかしこの2冊の詩集は特に自らの病について語ったものではなく、詩想としては――もちろんさまざまなのが含まれるが――それ以前の作品に連なるものと言ってよいだろう。そしてこの『恢復』の26番の詩もまた、人生を夢と喩えるものである。

44 Ibid., 106.

45 Ibid., 75.

このことあのことが心を去来する
雨季の終りの秋の雲が風に乗って彷徨うように。
なすべき仕事から解き放たれてただ行ったり来たりと
あるときは銀の筋を描き、あるときは黄金に花開く⁴⁶。

おそらくは横たわったままで、詩人はさまざまなことに思いを馳せ、それが雲に喩えられている。目覚めと眠りの狭間で——それは死と生にもつながるだろう——詩人はこのように語る。

自分自身のなかで、わたしはその証拠を得ようとする——
夢のこの気違いじみた世界の原初の素材を⁴⁷。

やはりこの世は夢なのである。ただし、詩人はその原初の素材を手に入れようとし、それによってこの世界の存在を証明しようとしているようである。もちろん「夢」という言葉は様々な意味を持ちうるが、ひとつだけ確かなのは、それは現実ではないということである。そしてタゴール詩は——それが実感を伴ったものだったとしても、あるいは至高の意味を持つものだとしても——その夢と世界や人生を一貫して結び付けてきた。上の詩では、その「夢の」存在を証明しようとしているようだが、世界が夢であるという前提が崩れているわけではない。その、「この世は夢幻」という前提はしかし、最後の最後で逆転する。

そのある意味衝撃的な一編が、最後の詩集『絶筆』の11番目の詩である。

ルポナラヨン河の岸で
わたしは目覚めた
わたしは知った
この世が夢ではないことを。
血の文字でしたためられた
わたしの姿を わたしは見た
わたしは わたしを知った
衝撃のたびに
苦悩のたびに。
真実は過酷である
その過酷さをわたしは愛した
それはけっしてわたしを欺きはしなかった。
この人生は死に至るまでの苦しみの道程である
真実というおそるべき価値を手に入れるための
死によってすべての負債を支払うための⁴⁸。

ルポナラヨン河はベンガルを流れる実在の河である。その河岸で目覚め、この世が夢ではないことを知った、と死に瀕している詩人は語る。これまで夢と思っていた「この世」、それが夢ではなかったという語りの衝撃は大きい。「血の文字でしたためられたわたし」は血肉を持つ存在である「わたし」であろう。そしてその「わたし」は、衝撃や苦悩によって、

46 [Thakur 1943: 41] ちなみにベンガルでは雨季は夏のあとに訪れ、そのあとに秋が続く。

47 Ibid.

48 [Thakur 1948 :48] この詩は、八十歳の誕生日の直後、41年の5月13日に書かれている。同時期に詩人ブッドデブ・ボシュがタゴールの居住するシャンティニケトンを訪れ、しばらく滞在しており、その際のタゴールの様子を記録しているが、それによると、この時期のタゴールは眠りが浅く、しばしば夜中の2時ごろに目を覚ましてしまうともはや眠れず、なにかしらの口述筆記を始めたという。この詩もそのようにして書かれたらしく、夜中の3時半というメモがついている。

「わたしを知った」と言う。そうして死を目前にしながら、そのように自らの人生の「現実」を認識したとき、すべてが詩人にとって明らかになったと考えることはできないだろうか。

おわりに

タゴールの後期詩集が「哲学的」であるとは衆目の認めるところである。おおまかに言って、「ギタンジョリ期」から後期詩集への展開は、神話的世界から哲学的世界への移行とも考えてよいかもしれない。すでに述べたようにこれらの後期詩集は発表直後から論争を呼び、「ギタンジョリ期」の作品群を最高峰と位置付ける評者と後期詩集こそを最高峰と考える評者の間の論争は長きにわたって続けられた。後期詩集をとりわけ高く評価したアブ・サイード・アユブは、「ヴェーダやウパニシャッドやハーフェズが優れた詩でありつつただの詩ではないように、タゴールの最後の10年間の詩は、詩以上のものではあっても詩以下のものではない⁴⁹」と語った。この喩えは本人が意図した以上に示唆的ではないかと筆者は考える。すなわち、ヴェーダやウパニシャッドが詩と感じられるかどうかは後期詩集の捉え方の分岐点になっているのではないだろうか。

タゴール本人の側から見てみるとどうなるか。「ギタンジョリ期」の作品群である種自らが求めていた地点に到達したタゴールは、「舟を漕ぎだして」新たな岸、つまりこの世界に目を向けた。しかしこの現実世界では、タゴールが常に孤独で、それに違和感を抱き続けていたことは数々の作品からも明らかである⁵⁰。絶対者との合一に信頼を置いていたタゴールは、その精神世界においては不確実でも孤独でもなかったし、死にまみえた晩年においても、タゴールにとっては死は恐るべきものではなかった。つまり、「あの世」はタゴールにとってはなんら不思議でも驚異でもなかったと言ってよいだろう。翻って「この世」はタゴールにとっては驚異であり続けたと思われる。そしてその驚異は昏睡状態から戻って来るたびになお一層鮮烈になっていった。この世界があるということこそが不思議であり、その不思議を追求したのが後期詩集なのである。すなわち、タゴールにとってはこの世こそが「異界」であり、その「異界」の真実を解き明かそうというあくなき挑戦が、おびただしい数の後期詩集として残されたと筆者は考えている。

49 [Ghosh 1971: 102] 註 32 と同じく、この文言は詩人のションコ・ゴーシュの後期詩集評に対する反論として書かれており、そのやり取りすべてはゴーシュが出版した本に掲載されている。

50 ここではこのタゴールの孤独感や世界に対する違和感を詳しく論じる余裕はないが、例えば『木の葉の皿』の15番の詩では、詩人は幼い日から始まる孤独を語るのみならず、自らを「ブラット（カーストからはずれた卑しむべき存在）」と定義している。

参考文献

- 我妻和男 2006 『タゴール』 麗澤大学出版会 東京
タゴール著 丹羽京子訳 2016 『日本旅行者』 本郷書森 東京
丹羽京子 2011 『タゴール』 清水書院 東京
森本達雄 2002 『タゴール 死生の詩』 人間と歴史社 東京
森本達雄 2015 『原典で読むタゴール』 岩波書店 東京

- Ayyub, Abu Syed, 1968, *Adhunikata o Rabindranath*, Dey's Publishing, Kolkata.
Ayyub, Abu Syed, 1973, *Panthajaner Sakha*, Dey's Publishing, Kolkata.
Bose, Buddhadeva, 1980, *Kabi Rabindranath*, Dey's Publishing, Kolkata.
Chakraborty, Ajitkumar, 1933, 2nd ed., *Kabyaparikrama*, Visvabharati, Kolkata
Das, Shishirkumar, 1960, *Rabindranather Uttarkabya*, Papyrus, Kolkata.
Ghosh, Shankha, 1971, *Nihshabder Tarjani*, Papyrus, Kolkata.
Ghosh, Shankha, 1982, *Nirman o Srishti*, Visvabharati, Kolkata.
Mukhopadhyay, Prabhatkumar, 1956, *Rabi-Jibani 4*, Visvabharati, Kolkata.
Sen, Sukumar, 1996, *Bangali Sahityer Itihas 4*, Ananda Publishers, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1942a, 2nd ed., *Janmadine*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1942b, *Rabindra-racanabali 12*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1942c, *Rabindra-racanabali 15*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1938, 2nd ed., *Patraput*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1943, 2nd ed., *Arogya*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1944, *Rabindra-racanabali 18*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1946, *Rabindra-racanabali 22*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1947a, *Rabindra-racanabali 23*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1947b, *Rabindra-racanabali 24*, Visvabharati, Kolkata.
Thakur, Rabindranath, 1948, *Rabindra-racanabali 26*, Visvabharati, Kolkata.

Rabindranath's wondrous world of later years

Kyoko NIWA

Summary

It is always a difficult task to analyze works written by such a great poet like Rabindranath Tagore; especially because Tagore continued to evolve both in poetic style and poetical ideas or imagination throughout his life. The author must admit that this writing refers to only Tagore's later poems without, for the time being, claiming these are his representative or best of his works. However, after he faced serious health issues in 1937 that we might presume as encountering death, his poetic sense had taken a sharp bend and there is no doubt of the importance of these poems.

Tagore had been writing poetry almost without any pause at least for 60 to 65 years since his teenage days and published more than 60 collections of poems and left more than 2000 poems altogether. The mood and style of his poetry had always been changing, though *Gitanjali* period can be considered to be a kind of peak of his writing. However, there are several important turning points before *Gitanjali* and moreover, there was a dramatic evolution after *Gitanjali* too.

Here we are going to focus on his later poems written in his late 70s, especially during the last three years of his life. Tagore dropped into unconsciousness in 1937 at the age of 76 for the first time and recovered consciousness after two days. Three years later in 1940, he lost his consciousness again and this time, though regaining consciousness, could not recover completely. Still, the poet composed poems with great enthusiasm and also in significant numbers; through which we can observe his tenacity or insatiable desire to express himself. What was his motive to write so many poems in his last days? What was he going to pass on to us with such eagerness? It is our purpose here to look into this inner world of the great poet who returned from the brim of another world twice within a relatively short period of time.

キーワード

タゴール 後期詩集 異界 『境』 『絶筆』 驚き 夢

Keyword

Rabindranath Tagore Later poems wondrous world Prantik Shesh Lekha wonder dream